

藤原麻呂贈歌三首の趣向

——大物主神・彦星・八千矛神——

土佐秀里

京職藤原大夫、大伴郎女に贈る歌三首

贈る歌三首

をとめらが珠簾なる玉櫛の神さびけむも妹にあはず有れば

(4—五二二)

好く渡る人は年にも有りと云ふを何時の間にそも吾が恋ひにける

(五二三)

蒸被なごやが下に臥せれども妹とし宿ねば肌し寒しも

(五二四)

大伴郎女、和ふる歌四首

狭穂河の小石踐み渡りぬばたまの黒馬の来夜は年にもあらぬか

(五二五)

千鳥鳴く佐保の河瀬の小浪止む時も無し吾が恋ふらくは

(五二六)

来むと云ふも来ぬ時有るを来じと云ふを来むとは待たじ来じと云ふものを

(五二七)

千鳥鳴く佐保の河門の瀬を広み打橋渡すなぐと念へば

(五二八)

右、郎女は佐保大納言卿の女なり。初め一品穂積皇子に嫁ぎ、寵を被ること儻ひ無し。而して皇子薨りし後時、藤原麻呂大夫、郎女を娉へり。郎女、坂上里に家ゐす。仍りて族氏号けて坂上郎女と曰ふ。

右の歌群は、左注が大伴坂上郎女の重要な伝記資料であることと、答歌（和ふる歌）^{〔1〕}四首が彼女の初期の作と考えられるという二つの点で注目を集めてきた。なおかつ答歌四首には「七夕歌のイメージ」と「起承転結の仕組み」（伊藤「釈注」）による物語的構成が見出されることから、歌人坂上郎女の出発期における意欲が認められてきたところである。だが郎女歌が高く評価される一方で、藤原麻呂の贈歌三首については殆ど等閑に付されてきた感がある。伊藤「釈注」が郎女の四首を評して「全体見事な構成と歌いぶりの中に男をやんわりと押さえこんでおり、手腕は麻呂より上である」と述べているように、麻呂の贈歌は郎女の答歌よりも一段劣るものと見られてきたのである。なぜこのような評価

の違いが生じるかといえ、郎女が七夕伝説に準えた「佐保川」の恋という一貫したモチーフで四首を纏めているのに比して、麻呂歌三首には定まった主題や方向性が見受けられないことにその原因があると思われる。

だが、麻呂歌三首に何ら連作的な意図がないとすれば、郎女がそれに対してわざわざ物語的な構成をもった四首連作を返すというのは些か奇妙に思える。郎女の側にいかに強い表現意欲が存したとしても、歌の贈答が相互行為である以上、答歌はまず贈歌の表現内容に応答しなければならぬという制約がある。従って、贈歌に表現意欲を触発する要素がなければ、答歌が表現性を存分に發揮することは難しいはずである。また、答歌が相手の理解を越えるものであつては、やはり相互行為は成立しない。郎女の答歌に強い表現意欲が認められるということは、郎女に表現の契機を与え、かつ郎女の表現を受け止める麻呂の側にも相應の表現能力と理解能力が備わっていると見なければならぬ。

はたして麻呂の贈歌三首には何らかの連作的意図が存するのであろうか。改めて検討を試みたい。

一 藤原麻呂の文人志向

藤原麻呂は不比等の第四子で藤原京家の祖、天平九（七三七）年七月に従三位で没している。享年は、尊卑分脉の麻呂卿伝（藤氏大祖伝）には四十四歳となっているが、公卿補任（天平九年の項）その他の文献には四十三歳とある。

政治的には藤原四子体制の一翼を担った人物として位置付け

られるが、彼が父や兄に比肩するほどの政治的能力を有していたかどうかは疑わしい。また文学史的には懷風藻に五首の詩を遺す漢詩人として注目される。懷風藻の詩作者は六十四人をかぞえるが、五首以上の漢詩が載録されているのは、不比等・宇合・麻呂（万里・釈道融の四人）しかいない。四首以上を見ても、大津皇子と石上乙麻呂の二人が加わるだけである。上代日本において漢詩を作ることができた人間は一部の知識人に限られていたが、そのなかでも右に名の上がつた人々は特に高い能力を有していたことがわかる。

漢中最多の六首を遺す藤原宇合は、尊卑分脉（宇合卿伝）に「天平の際、独り翰墨の宗と為る」と謳われた当代随一の詩人である。そのすぐ下の弟で五首もの作を載録される麻呂もまた奈良朝屈指の詩人の一人と目されねばならないだろう。尊卑分脉（麻呂卿伝）にも「多く能く文を属す」とあり、「才不世出」と評されている。麻呂の文人志向がいかに強いものであつたかは、「暮春於弟園池置酒」詩序の一節から窺うことができる。

僕は聖代の狂生ぞ。直に風月を以て情と為し、魚鳥を翫と為す。名を貪り利を徇むることは、未だ冲襟に適はず。酒に對ひて当に歌ふべきことは、是れ私願に諧ふ。（中略）千歳の間、嵇康は我が友。一酔の飲、伯倫は我が師。軒冕の身を榮えしむることを慮らず、徒に泉石の性を樂しむることを知るのみ。

ここに述べられていることは、世俗的な榮達を拒み、ひたすら風流の世界に耽溺することを望む境地である。麻呂が心の師友と

して名を挙げる嵯康・伯倫は隱逸の士であると同時に文選に詩文を遺す文人でもある。「聖代の狂生」という自己認識は中国六朝に範をとる文人趣味に基づく境地といふべきであらう。

麻呂が万葉集に遺した歌は当該の贈歌三首だけである。⁽⁴⁾ 歌数からいえば歌作は麻呂にとって本領とするところではなかったかもしれない。しかし、「狂生」と自ら任ずる一世の風流人なればこそ、芸のない凡庸な歌を人に贈ることを潔しとはしなかったのではないかと想像される。むしろ詩作と歌作を同日に論じることが謹まねばなるまいが、麻呂が「不世出」と評される漢詩人でもあったことは、当該歌群の性格を考える上で参考にすべき材料の一つであらう。

二 贈答歌群の成立時期

題詞に「京職藤原大夫」とあるが、麻呂が左右京大夫に任ぜられたのが養老五(七二二)年六月であるから、当該歌群の成立は養老五年以後と考えられる。巻四の配列もそれと矛盾しない。麻呂は後に参議(正四位下相当)や兵部卿(正四位下相当)に任ぜられているので、左右京大夫(従四位下相当)は極官ではない。従ってこの題詞は麻呂没後に整理されたものではなく、左右京職在任中に書かれたものと見るのが自然である。また、同じ題詞には「大伴郎女」という旧称が使用されており、大伴坂上郎女の名に書き換えられていないことから判断すると、当該題詞は原資料の体裁をそのまま保存したものである蓋然性が高い。つまり「大伴郎女」も「京職藤原大夫」も作歌時における呼称を記録したものと

考えられるのである。

坂上郎女の作のうち年代が明記されたものとしては天平二(七三〇)年十一月の「名児山を越ゆる歌」(六一九六三)が最も早い⁽⁵⁾が、作者名は「大伴坂上郎女」と表記されている。また神龜五年(五四九題詞)と天平二年(五六七左注)の間におかれた「大伴坂上郎女歌二首」(四一五六三・五六四)は筑紫下向中の作と見られるが、この時もすでに「大伴郎女」ではない。郎女が大宰府に下った理由は神龜五(七二八)年に大伴旅人の妻が死去したことにあると考えられているが、その頃までには大伴一族によって決められた「坂上郎女」の称が定着していたと考えてよさそうである。⁽⁶⁾

当該歌群の成立時期については「養老五年以後神龜五年以上」という「代匠記」(精撰本朱書)の指摘が正しいと考えられる。だが過去の研究史を振り返ってみると、「代匠記」の説を退けて「靈龜二年から養老三年頃まで」⁽⁷⁾「靈龜の終か養老のはじめの頃」という早い時期に成立年代を引き上げようとする説が主流であった。それは当該歌群を坂上郎女と麻呂との夫婦関係を示すものとして理解したためであり、麻呂との交渉が養老五年以後だと大伴宿奈麻呂との婚姻時期に重なり具合が悪いので成立時期を溯らせたのである。しかしそのような考え方は歌の贈答という行為を直ちに現実の婚姻関係に結び付ける点に錯誤がある。郎女は多くの相聞歌を作っているが、その対象は聖武天皇や娘婿の家持など実にさまざまであって、彼女の相聞は「ほとんどが、実際の恋愛対象とは認め難い人物に対して詠まれている」⁽⁸⁾と見るべきである。

麻呂との贈答も遊戯的かつ文芸的な営みにとどまるものであり、婚姻とは関わりがないというのが実態であろう。

ただし当該歌群の場合は、左注が思わせぶりな書き方をしていることが誤解を招く要因となっていることは確かである。その左注執筆の意図はその記述者の推定とも併せて別に考えるべき問題を提起しているが、その文中において「娉」と「嫁」とが意図的に書き分けられていることにも注意を払うべきであろう。正式の婚姻と「娉」とは明確に区別されているのである。⁽¹⁰⁾

当該左注は郎女と宿奈麻呂の結婚については触れるところがないが、状況から判断すればこのころ既に郎女は宿奈麻呂の妻であったと考えられる。他人の妻妾との姦通が免官に処せられるほどの重罪であった（「名例律」一九条）この時代にあつて、当該歌を麻呂の本心の吐露と見るわけにはいかなのは当然であろう。

三 贈答の過程と麻呂歌の構成

同じ話題を共有するという相互の意志がなければ対話という相互行為は成り立たない。対話の一種というべき贈答歌や唱和歌においても、先行歌が提示する題材・語句を後続歌が共有するということ、いわば暗黙の了解となっている。これは万葉集のみならず、平安朝の和歌集・物語・日記文学に見られる歌の贈答・唱和の場合も同様であり、贈答歌の基本原則と言ってもよいであろう。

ところが、当該歌群の場合は贈答間における題材・語句の共有が非常に少ないことに気付かされる。七首の歌群にあつて共有が

認められる語句は、「年にも有り」（五三三、麻呂）と「年にも有らぬか」（五二五、郎女、および「吾が恋ひにける」（五二三、麻呂）と「吾が恋ふらくは」（五二六、郎女）のわずかに二つしか指摘することができない。しかも、後者は全く特徴のない一般的な語句であつて、対応関係を意識して用いたかどうかは疑わしい。こうした贈答間における表現上の直接的対応関係の希薄さは、贈答が一首ずつ行われたという可能性を疑わしむるに充分である。

一般に歌の贈答が一首ずつ行われる場合、答歌はその度毎に贈歌に対応することを迫られることになり、贈歌一首一首が提示する題材・語句を答歌がその都度摂取し反復しなければならなくなると思われる。だが当該歌群の場合は、贈歌の第一首（五二二）と第三首（五二四）に題材・語句の面に対応するような歌が郎女の答歌に全く見られない。郎女は贈歌第二首（五二三）だけに対応して「他の二首は殆ど黙殺してしまっている」のである。⁽¹¹⁾このような恣意的かつ選択的な応答は、一首ずつ贈られてきた歌に対して行うことは不可能であり、三首一括の形で提示されて初めて可能となるはずである。

さらに、郎女の答歌四首は、その都度応じた答歌を組み合わせたと見るには余りに四首の構成が一貫している。答歌四首は「佐保川」を舞台とする七夕もどきの「待つ女」の物語に仕立てられており、その配列も「漢詩の絶句の手法で詠み継がれている」と言われ、四首完結の緊密な構成を保っている。これは四首を初めからひとまとまりの歌群として構成する意図があつたことを示していると思われるであろう。そうすると、郎女が答歌を四首連作

にしたのは、麻呂が贈歌を三首一括で提示したことが前提になっていると見るべきであり、しかも郎女が麻呂歌に連作性を認めていたことをも示唆しているととらえるべきであろう。

郎女の四首が麻呂の三首全体に対する答歌であるという考え方は珍しいものではなく、既に幾人もの論者によって提示されてきたものである。⁽¹³⁾しかし、麻呂の三首がいかなる必然性をもって並べられているかという点については、これまで明確に論じられたことがない。むしろ麻呂歌は「三首の内容がちぐはぐ」で「それぞれがうまくかみ合っていない」⁽¹⁴⁾とまで評されてきたのであった。たしかに従来の注釈では「三首いづれも郎女と暫くたえてゐた折の作と思はれる」(澤瀉「注釈」)「三首とも、長いこと逢瀬のないことを背景としており、反面では訪れないことの言いわけのようにも見える」(伊藤「釈注」)といった程度の甚だ漠然とした共通点しか指摘されていない。

これまで三首の構成意識を論じたのは清水克彦氏の論が殆ど唯一である。清水氏は「この三首は、主題歌を中心に、それを具体化した類似の表現を持つ歌を左右に配するといった構造を持つものではないかと考えるのである」と述べ、こうした左右対称の三首構成を「波紋型の変形」と名付ける。氏の言う「主題歌」とは「三首全体の主題をあらわした」歌を意味し、また「類似の表現」とは「已然形十ば」の条件句、詠嘆「も」で結ぶ句、化粧道具と寝具、といった対応が第一首と第三首に見られることを意味する。三首に「連作の構造」と「それ自体としての独立性、完結性」を認めた氏の論は貴重であるが、抽象的な構造分析にとどま

る感否めず、意味的な連関が明らかになったとは言いがたい。第一首と第三首が第二首を「具体化」したものであるかどうか、また第一首と第三首が内容面で「類似」すると言えるかどうか、さらに第二首が「主題歌」と言えるかどうかなど、論の細部についても疑問は残る。

「連作」と認定するためには、一見ばらばらな三首の題材に有機的な繋がりを見いだすとともに、より具体的に明確な主題を発見しなければならぬ。そのような観点から、改めて各歌の表現内容を検討してみることにした。

四 贈歌第一首(五二二番歌)と三輪山神話

麻呂の贈歌の第一首目「をとめらが珠簾なる玉櫛の神さびけむも妹にあはず有れば」(五二二)は、第四句「神さびけむも」が、相手の坂上郎女のことを言っているのか、作者である麻呂自身のことを言っているのかが問題となってきた。これは「神さぶ」を年老いたととるか、近寄りがたいととるかという語句の解釈とも関わって、大きく意見の分かれてきたところである。

「神さび」たのが郎女であると解すると、結句「妹にあはず有れば」との繋がりが不自然になる。一方、麻呂自身のことを述べたものと解するには、推量「けむ」がやや不自然に思われよう。しかし、『全注』(木下正俊)の「古代では男性が鏡に自分の姿を映して見ることはめったになかった」という指摘に従うなら、自身の容姿について推量表現を用いることは必ずしも不自然ではないと言える。これによって下二句は、「妹」(郎女)に会わずにい

るので、私（麻呂）は「神さぶ」でしまっただろう、という文脈を述べていると理解することができる。

では、「神さぶ」の語はどのように解釈するべきであらうか。それを考えるには、「神さぶ」を起こす序になっている上三句の意味を検討する必要がある。「櫛」が「神さぶ」を起こすことについては「櫛は大切な物として、久しく用ゐるのを常としたと見える歌があり、又その物の性質として油じみて古びても見えるので、その古びた点を捉へてのもの」（窪田「評釈」）と説明されている。しかしこの歌の場合は、櫛が古びるという連想以外の要素が働いているとは考えられないだろうか。なぜなら、「玉くしげなる玉くし」という表現が単に櫛のことだけを述べるに於ては余りに諱々しいからである。これは美称「玉」を繰り返すことで神聖性を強調する表現であると考えられる。そもそも「櫛」自体が「神霊の宿る神聖な呪具」（『万葉ことば事典』一六五頁）とされるが、「玉櫛」という讀詞は当該歌一例だけに用いられており、神聖さがことさら強調されていると考えられる。また「玉くしげ」も「水江浦嶋子を詠む歌」（9—1740）ではいわゆる玉手箱として登場しており、神霊・靈魂を封じ込める容器としての意義が看取できる。そのような語によって導かれる「神さぶ」の語も、本来の語義通り「神としての性質を発揮する」意に解するべきではないかと思われるのである。

ここで注目したいのが、荷田信名『童蒙抄』の「此歌玉くしげ」と詠み出でたるは、日本紀崇神の巻の、玉緒の神の古事によりて詠めるか」という説である。崇神紀十年九月条に載る三輪山

神話には、大物主神が「吾、明旦に汝が櫛箭に入りて居らむ」と約束し、明くる朝、倭迹迹日百襲姫命が「櫛箭」を見てみると「美麗しき小蛇」の姿をした大物主神が入っていたという記事がある（なお古事記崇神条に載る三輪山神話には櫛箭についての記述がない）。『童蒙抄』の説は当該歌の「玉くしげ」がこの伝承を踏まえているというものであるが、そこで更に考え併せてみたいのが万葉集卷二相聞に載る「玉くしげ」ではじまる次の贈答歌である。

内大臣藤原卿、鏡王女を娉ふ時に、鏡王女の内大臣に贈る歌一首

玉匣覆ふをやすみ開けて行なば君が名は有れど吾が名し惜し
も
（2—93）

内大臣藤原卿、鏡王女に報へ贈る歌一首
玉匣みもろの山のさな葛さ寐ずは遂に有りかつましじ

（94）

村田正博氏は右の贈答（特にその報贈歌）が三輪山神話を踏まえていると説いているが、肯綮に当たる見解であると思われる。その上で注意すべきは、報贈歌の作者である「内大臣藤原卿」すなわち鎌足は、藤原麻呂の祖父にあたる人物に他ならないという事実である。麻呂は当然祖父のこの歌を知っていたと思われる、祖父の歌を意識して「玉くしげ」の語を用いた可能性が高いと考えられる。そして麻呂は、祖父の歌が三輪山神話を踏まえるという趣向を凝らしたものであることにも勿論気づいていたはずである。祖父鎌足の歌が王女と自らの關係を大物主神と姫命の神婚に擬するものであったのと同じく、麻呂の歌もまた自らを大物主に擬す

る趣向が含意されていたのではないだろうか。

すなわち、妻問う男が「櫛笥の中の櫛」のように「神さび」ている状態とは、櫛笥の中に大物主神（妻問う神）が蛇体（神としての性質を発揮した姿）と化して入っているという神話的イメージとして捉えるべきものであろう。従って一首の歌意は「あなたに会わないうちに、私は櫛笥の中の蛇のような異形の姿に変わってしまったのではないか」となる。このように贈歌第一首は三輪山神話を踏まえた歌であると考えられる。

五 贈歌第二首（五二三）と七夕伝説

第二首目「好く渡る人は年にも有り」と云ふを何時の間にそも吾が恋ひにける」（五二三）が七夕伝説を踏まえていることは、「人の字は神と読みて、これは七夕の事を詠める義と聞ゆる也」（『童蒙抄』）「好渡人とは棚機彦星なり」（安藤野雁『新考』）というように、早くから指摘がなされているところである。「年に（も）あり」という表現は、

年に有りて今か巻くらむぬばたまの夜霧隠れる遠妻の手を

（10—10三三）

としにありてひとよ妹にあふ彦星もわれにまさりておもふら
めやも
（15—1三六五七）

のように用いられているが、右はいずれも七夕歌であることが題詞に明記されている。他にも年の恋・年の渡り・年に待つ・年に装ふ等の表現が七夕歌に集中して見られ、「年」の語が男女の恋愛に関わって用いられる場合は、七夕伝説を踏まえた発想と見て

ほぼ間違いないと思われる。当該歌の「上手に時間を過ごせる人は一年も過ごせるというのに、いったいいつの間に私は苦しくなってしまったのであろうか」という内容も、いうまでもなく一年一度の逢会という七夕のモチーフが含意されている。

安藤『新考』がいうように「好く渡る人」とは彦星を指し、当該歌は「一年一度逢ふ瀬を待つ牽牛星の気長さ辛抱強さをわが身に引比べて、我れながら休へ性がないと自嘲してゐる」（金子『評釈』）ものと見るのが最も常識的な解釈となろう。が、それとは別にもう一つの解釈も成り立つ余地があるのではないかと思われるのである。

『童蒙抄』が「人」字を「かみ」と読めとしているのは、天上の彦星を「人」と呼ぶことに不審を感じての所以であらう。しかし、万葉の七夕歌を見ると、彦星を「舟人」（10—1九九六）「物おもふ人」（二〇八九）と呼んだ例や、織女を「をちかた人」（二〇一四）と呼んだ例などが見られるので、彦星・織女を「人」と呼ぶことに格別問題はないと思われる。ところで、この「人」を藤原芳男氏は相聞に多く見られる「第二人称」としての「人」であると説き、「あなたは一年でも恋ひずに好く過ぐすと言ふが……」と口語訳している。氏は、郎女の五二五番歌が当該歌に先行すると考え、麻呂がそれに言い返したとする理解に立っており、七夕との関わりについては全く言及していない。しかし、この考えを応用するなら、麻呂が自らを彦星に、郎女を織女に見立ててこの歌を詠んだという解釈を導くことも可能である。つまり、「好く渡る人」とは彦星ではなく織女であり、歌意は「あなた（織女）

は一年辛抱して待てるというが、私（彦星）はもう耐えられなくなつてしまつた」ということになる。「娉ひ」が当該歌群のモチーフにあるという点を重視するなら、このような解釈も成り立つのではないだろうか。

なお、卷十三に「年渡るまでも人は有りと云ふを何時の間にそも吾が恋ひにける」（三六四）という殆ど同趣旨の類歌（小異歌）が反歌として載ることから、多くの注釈書が当該歌を古歌の模倣・転用と見る。しかし、長歌に比して成立年代がかなり新しいと言われる卷十三の反歌と、当該歌との先後関係は必ずしも明確ではないため、橋本達雄氏が説くように麻呂歌が転用されて卷十三に撰取されたという全く逆の可能性も考えられるのである。古歌との関係ということでは、卷十三歌との直接的な関わりよりも、万葉七夕歌の蓄積から受けた影響を重視しておくべきだと考える。

六 贈歌第三首（五二四）と八千矛神の「神語」

第三首「蒸被なごやが下に臥せれども妹とし宿ねば肌し寒しも」（五二四）については、島木赤彦「万葉集の鑑賞及び其批評」が「一首の要求が官能に終つてゐて、中核的に訴へる所の痛切さがない」「他の万葉諸歌の前に置くと、品位や下れるの感がある」と否定的評価を下している。その他にも「下句は上代人らしい、むき出しの叙法である」（鴻巣「全釈」）「極めて露骨に平凡ながら、その真実を告白して、相手の郎女に訴へたものだ」（金子「評釈」）「しだいに思いがあらわになつて、三首目が最も直接的

になつてゐる」（伊藤「釈注」）というように、「妹とし宿ねば肌し寒しも」の露骨さが批評の対象となつてきた。しかし、それが作者自身の情念の愚直な表明と見るのは短絡であろう。これまで見てきたところからすれば、麻呂は何らかの意図に基づいて、敢えて直截的な表現を選び取つてゐると考えられる。

「肌」の語は当該歌も含めて集中七例見られる。そのうち二首が防人歌、一首が東歌である。また人麻呂の「河嶋皇子挽歌」と虫麻呂の「水江浦嶋子歌」に一例ずつあるが、後者は浦嶋子の肌が皺だらけになつたという描写に用いられており、共寝に結びつく他の用例とは異質である。全体の用例の少なさや、東歌・防人歌への用例の偏りから判断すれば、「肌」はおおよそ貴族的ならざる歌語であつたと言えよう。そうした雅ならざる語を、人麻呂と藤原麻呂は意識的に選択したと見るべきである。そして人麻呂の場合は「玉藻なす」のような官能的な表現を愛用する傾向があり、特に河嶋皇子挽歌については情詩・閨怨詩的主题におさわしく官能的な表現を選択したと考えられる。では、麻呂の場合はいかなる意図があつたと考えればよいだろうか。

その意図を探る手掛かりは初二句「蒸被なごやが下に」にあると考えられる。まず注意されるのは「むしぶすま」の語が集中この一例のみという事実である。そして初二句の類句が古事記の歌謡に見えることが「代匠記」以来諸注に指摘があるが、それは上巻の大国主神話の条に見える「神語」歌謡群の一首である。その後半のみ掲げる。

…あやかきの ふはやが下に むしぶすま にこやが下に

たくぶすま さやぐが下に あわゆきの 若やる胸を たく
づのの 白きただむき そだたき たたまながら ま玉手
玉手さしまき ももながに 寝をし寝せ 豊御酒 奉らせ

(記五)

傍線部「むしぶすま にこやが下に」が麻呂歌の「むしぶすま
なごやが下に」の類句である。「にこや」と「なごや」は柔らか
いことを意味する同義語であり、この二つの歌句はほぼ同一と見
てよい。そして、この表現が万葉集中に他例なく、記紀歌謡にも
他例がないということは、神語と麻呂歌の間に直接的影響関係を
認めるべきであることを意味している。

そこで改めて注目すべきは、右に引いた詞章の傍線部より後の
内容である。「あわゆきの 若やる胸を」から「ももながに 寝
をし寝せ」まで、男女の共寝のさまをかなり具体的・直截的に描
写しており、上代歌謡のなかでも非常に特徴的な表現となってい
る。麻呂歌の後半部が「妹とし宿ねば肌し寒しも」という直截的
な表現をとる理由は、神語のこの表現を意識したことにあるので
はないだろうか。つまり麻呂の当該歌は、一首全体が古事記の神
語をなぞったものであると考えられるのである。

神語は、八千矛神の妻問いの物語を構成する長歌謡群である。
八千矛神が越のヌナカハヒメに求婚し、神婚が成就するが、正妻
のスセリビメに激しく嫉妬される。八千矛神はスセリビメを宥
め、スセリビメもこれに応じて機嫌を直し、夫婦和合に至るとい
う筋が、歌謡によって物語られる。右に引いた記五番歌は神語の

最終歌で、スセリビメが夫の愛情を取り戻すべく歌ったものであ
る。従って麻呂歌とは歌い手の性別も、また嫉妬という状況も合
致しないが、麻呂の趣向はスセリビメの歌を反転することにあつ
たのではないだろうか。スセリビメ歌は共寝を誘う女の歌である
が、麻呂歌は共寝が実現していないと嘆く男の歌であり、意図的
に対照を作り出していると思われることができる。

麻呂が古事記の神語を踏まえて歌を作ったのは、八千矛神の神
話が全体として妻問いの物語であることを意識してのものであろ
う。なお、神語が「当時広く伝唱されてゐたもの」(窪田「評
釈」)と見て、麻呂が「書物そのものに依拠したのでなく、口承
の耳に親しい表現を用いたのであらう」とする意見がある。しか
し当該歌群の成立時は古事記が完成して既に久しい頃であり、一
流の知識人である麻呂がこれを見なかつたとは却って考え難い
のではないか。因に瀬間正之氏は「賢し女」という語から神語の新
しさと記載文学の性格を説いており、これに従うなら麻呂が古事
記を通して神語を知った可能性はさらに高まることになる。

七 「神」の妻問い——三首の連作性と典拠表現

各歌の検討から明らかになったことは、麻呂の贈歌は三首とも
それぞれ特定の神話・伝説に結び付く要素を持っているというこ
とである。しかも、その神話・伝説はいずれも神の妻問い・神婚
を主題とするものであった。これは決して偶然の一致とは考えら
れない。

坂上郎女の父・安麻呂は大納言等を歴任した高官であり、母・

石川命婦は長く宮廷に仕えてきた女官であつたから、郎女が宮廷社会に関わる環境は早くから整つていた。さらに郎女自身も穂積皇子に嫁ぎ、貴紳との社交的關係はますます広がつたに違いない。また大伴安麻呂が大納言を務めた時期は、ちょうど藤原不比等が大納言および右大臣であつた時期に当たつており、共に台閣を支える重臣として互いの子女を交流させる機会があつたとも想像される。大伴・藤原両氏の關係を対立の一点においてのみ見るのは現実的ではない。たとえば大伴旅人と藤原房前の交流もかなり早い時期から始まつていた可能性が考えられる。その交流は漢詩などを通して知的文化的なものであつただろう。麻呂と坂上郎女の贈答が行われた頃には既に安麻呂・不比等は世を去つてゐるが、二人の没後も旅人・房前によつて交流關係は続いてゐたと考えられる。問題の贈答についても、当時の有力貴族の子弟間における文化的交流の一端として捉えることができると思われる。

郎女の兄・旅人の漢詩文に対する造詣の深さからも窺えるように、邸内に新羅尼理願を寄住させるなど開明的であつた佐保大納言家の知的環境はきわめて高い水準にあつた。こうした環境で育つた郎女の教養や知的能力を試すような意図をもこめて、麻呂は三首の歌を書簡に記して贈つたのであらうと思われる。麻呂は、男から女へ歌を贈るという状況にふさわしく、男神が妻問いをする神話・伝説を類聚し、それらを踏まえて自らを妻問いする「神」に擬するという趣向で贈歌三首をまとめたのである。なお、三首が材料を取つた神話・伝説のうち、八千矛神の神話だけはめでたく夫婦円満に終わるが、崇神紀の三輪山神話は百襲姫が

死ぬという悲劇的な結末を迎え、七夕伝説も年一度の逢会という哀れな宿命を負つてゐることを考え併せれば、こうした趣向が専ら説話的な興味によるものであつて、求婚の成就とはむしろ縁遠い発想であることが窺われる。

坂上郎女は、麻呂歌が妻問いの物語という趣向を有していることに創作意欲を喚起され、七夕伝説を下敷きにした待つ女の物語を構築したのではないだろうか。郎女は麻呂歌の第二首のみに反応したのではなく、三首全体の物語的な趣向に呼応したのである。ここで郎女が特に七夕伝説を選択したのは、おそらくは個人的な興味と理解の深さによるものと思われるが、ストーリーを応用的に発展させやすかつたということも作用しているだろう。

村田正博氏は先引の論において、「漢籍の教養をすぐれて身につけていた」鎌足が「典拠を踏まえ表現の重層を貫ぶ漢詩文の方法に刺激され」て三輪山神話を典拠とする歌作りを行つたと指摘している。全く同様のことが漢詩人たる麻呂にも当て嵌まると言える。典拠表現が当該歌群における麻呂の方法だったのである。

鎌足と麻呂の相違点は、典拠としたものが書物の形を成していたかどうかにあると思われる。麻呂と郎女の贈答が行われた元正朝末期には既に古事記も日本書紀も完成しており、鎌足歌を含む万葉巻一・二の原型や七夕歌を多数含む麻呂歌集も出来上がつてゐたと推測される。麻呂の典拠表現は、こうした新たな日本製の書物の成立を受けてなされたところにその特色と時代性があるとすべきである。

注(1)

- 『新編全集』は、桂本・紀州本・広瀬本に「和」の字がなく、「内容的にも唱歌と言ひ難い」として「大伴郎女歌四首」を本文に採用する。しかし左注から当該歌群が「組の贈答」として認識されていることは確実であり、また麻呂歌題詞の「贈」との対応からも「和ふる歌」とすることに支障はない。なお、五・二九番歌の旋頭歌も贈答歌群に含める見方が有力であるが、本稿の論述には直接関わらないため引用を省略した。
- (2) 関本みや子「万葉後期贈答歌の様相」(『上代文学』五〇号、昭五八・四)
- (3) 林陸朗「藤原四子体制と藤原麻呂」(『日本歴史』五六三号、平七・四) 参照。
- (4) 因に、巻七に七首の歌の作者として見える「藤原卿」を麻呂とする説がある(武田「全註釈」、村瀬憲夫「万葉集編纂の研究」など)。
- (5) 小野寺静子「大伴坂上郎女」(翰林書房・平五) 第二章「大宰府へ」、浅野則子「大宰府の坂上郎女」(『大伴坂上郎女の研究』翰林書房・平六) を参照。
- (6) 屋敷頼雄「大伴坂上郎女」(『万葉集講座第一巻 作者研究篇』春陽堂・昭九) 三一七頁。
- (7) 澤瀉久孝「万葉集新釈 上巻」(星野書店・昭六) 二二三頁。他にも、「靈龜三年(養老元年)ごろの歌であったのに、麻呂が京職になった養老五年の位置に置かれたのであろう」(『古典全集』)「この贈答は、実際には(養老五年よりも)もう二、三年以前であったと見るのがおだやかであろう」(伊藤「釈注」など、同様の見方をとるものは多い。
- (8) 江富範子「大伴坂上郎女序論」(『女子大國文』一〇九号、平三・六) 一頁。
- (9) たとえば、東茂美「龍の文芸化」(『大伴坂上郎女』笠間書院・平六) は左注を家持による文芸的営為と捉え、「龍」の語に虚構性と郎女の生涯を物語化する意図を見ようとしている。
- (10) 神堀忍「大伴家持と坂上大嬢」(『万葉集研究 第二集』塙書房・昭四八) が「甥」の語は婚姻成立以前の段階にあることを意味するものであると指摘している。
- (11) 久米常民「万葉集贈答歌における文学の誕生」(『万葉集の誦詠歌』塙書房・昭三六) 三九二頁。
- (12) 遠藤宏「最初期の「大伴坂上郎女」」(『国語と国文学』平九・四) 六頁。
- (13) 中島弘子「大伴坂上郎女の返歌における構成について」(『美夫君志』三〇号、昭六〇・三) をはじめ、基本的にこの立場に立つ論は多い。一方で、藤原芳男「好く渡る人は年にも」(『国学院雑誌』昭六一・一〇)、真下厚「万葉贈答歌群のダイナミズム」(『国語と国文学』平一〇・五) は各歌相互の間に対応関係があると見ている。
- (14) 江富氏注8論文、四頁および六頁。
- (15) 清水克彦「ある贈答歌の構造をめぐって」(『万葉論集 第二』桜楓社・昭五五)。因に「波紋型」は渡瀬昌忠氏の用語である(『渡瀬昌忠著作集第八巻 万葉集歌群構造論』参照)。
- (16) 村田正博「深遠の報贈」(『万葉の歌人とその表現』清文堂・平一五)
- (17) 藤原氏注13論文、四二頁。
- (18) 橋本達雄「藤原麻呂・大伴郎女の贈答歌と巻十三」(『専修国文』五四号、平六・一)
- (19) 真下氏注13論文、三八頁。
- (20) 瀬間正之「賢し女」という表現」(『菅野雅雄博士古稀記念 古事記・日本書紀論究』おうふう・平一四)
- (21) 村田氏注16書、六五頁。